Warszawa, d. 1 maja 1919 r. № 9 (149)



Dr JÓZEF REISS

PAGANINI W WARSZAWIE W R. 1829.

Materjały źródłowe.

(Ciąg dalszy).

Pan Paganini odjechał nazajutrz po koncercie do Warszawy, skąd uda się do Kalisza, Wrocławia i t. d." [1])

Nareszcie odebrano list Paganiniego, „donoszący, że przybędzie do Warszawy dnia 22 maja i życzeniem jego jest dać koncert nazajutrz po przybyciu" [2]). Istotnie 23 maja mogły już donieść dzienniki warszawskie, że

> „Pan Nicolo Paganini, wirtuoz nadworny N. Cesarza Austrjackiego, wczoraj przybył do tutejszej stolicy, aby dogodzić amatorom niecierpliwie oczekującym, słyszeć tego sławnego wirtuoza. Dziś w Teatrze narodowym zamiast zwykłego widowiska ten wirtuoz będzie miał zaszczyt dać koncert. Natłok o bilety jest nadzwyczajny; cena ich na wszystkie miejsca podwojona, a do krzeseł potrojona" [3]).

Ceny biletów na koncerty Paganiniego wszędzie podwyższano; w Wiedniu i w Berlinie ustanawiano nawet ceny pięciokrotnie wyższe.

Równocześnie z Paganinim przybył tego samego dnia wieczorem sławny skrzypek *Karol Lipiński*, by „za kilka dni dać koncert" [4]).

W Warszawie spotkali się więc ponownie ci dwaj najwybitniejsi ówcześni skrzypkowie, którzy już przed 11 laty w Piacenzy wspólnie występowali; przybyli podczas uroczystości koronacyjnych cara Mikołaja I na króla polskiego. Jakkolwiek koronacja pochłaniała uwagę wszystkich, to jednak niebawem Paganini stał się jedynym przedmiotem rozmów i ogólnej ciekawości.

Po *pierwszym* koncercie, który się odbył w sobotę 23 maja, a którego dochód przyniósł 11.000 złp. [5]), zachwyt publiczności nie miał granic. „Teatr Narodowy nie mógł objąć natłoku ciekawych" [6]). Publiczność witała Paganiniego rzęsistemi oklaskami, ponawiając je „po każdem jego graniu. Co tylko na pochwałę tego za-

---

1) Wyjątek tej recenzji podała Teresa Panieńska w artykule „O ruchu muzycznym w Poznaniu" 1800—1830, umieszcz. w „Przeglądzie Muzycznym" Warszawa 1911, № 18.

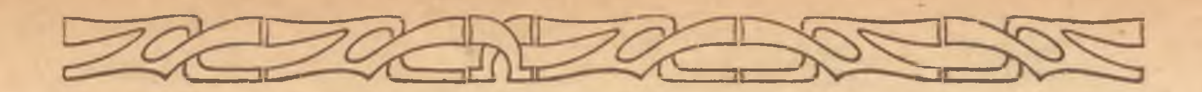
2) „Kurjer Warszawski" № 134 dn. 19 maja.

3) Idem № 138.

4) „Powsz. Dziennik Krajowy" № 123.

5) „Kurjer Warszawski" № 139.

6) „Powsz. Dzien. Kraj № 123.



dziwiajacego mistrza pisano, nic nie było przesadzonem". „Gazeta Warszawska" (№ 140) umieściła wzmiankę tej treści:

„Słyszeliśmy nakoniec Paganiniego. Wszelkie pochwały oddane jego znakomitemu talentowi, niczem są w porównaniu z podziwieniem, jakiego każdy słyszący tego wirtuoza doznaje. Nie będziemy się rozszerzać nad grą tego artysty. Imię jego, mające sławę europejską, obejmuje w sobie wszystkie pochwały, jakieby mu oddać było można".

Już w dwa dni później, w poniedziałek 25 maja, miał się odbyć *drugi* koncert. „Bilety rozebrane zostały — tymczasem przypomniano sobie z południa, że ta sama orkiestra, która mu miała akompaniować, ma grać w tychże godzinach na balu u Dworu — i koncert odłożonym został" [1]. Koncert ten odbył się w piątek 29 maja i zgromadził 900 słuchaczów [2], zaś następnego dnia urządzić trzeba było *trzeci* koncert, na który przybyło 840 słuchaczów [3]. „Ten wirtuoz zadziwia znawców i nieznawców, którzy grę jego okrywali najrzęsistszemi oklaskami" — pisał „Kurjer Warszawski", zaś „Gazeta Warszawska" [4] wydrukowała obszerniejsze sprawozdanie:

„Paganini dał już trzy koncerta i po każdym coraz bardziej słuchaczów swoich zachwycił, zdumiał, zadziwił. Niepodobna jest, już nie powiemy opisać, ale pojąć gry tego nieporównanego artysty, który najbieglejszych wirtuozów na skrzypcach do rozpaczy przyprowadza. Ktokolwiek chciałby wdać się w rozbiór gry i talentu Paganiniego, stawiłby się w najkrytyczniejszem położeniu. Od czego tu zacząć, jak rodzaj gry tego mistrza określić, jaki przymiot istotny jej przyznać, jak niepojętność jej odgadnąć, z kim go porównać? Wszystko to przechodzi możność największego znawcy i dlatego gdziekolwiek o Paganinim w obszerne rozprawy wdawać się zamierzano, musiano na tem skończyć, że Paganini jest Paganinim. Pisma peryodyczne warszawskie zgodziły się — jak widać — na to, że cokolwiekby o tym wielkim mistrzu powiedziały, byłoby niedostatecznem i dlatego od szczegółowych rozpraw się wstrzymały. Jestto środek najwłaściwszy i najtrafniejszy.

Wśród powszechnego odgłosu uwielbienia, jakie talent Paganiniego wzbudza, nadesłany został Redakcyi wiersz, napisany przez Polaka w roku zeszłym w Karlsbadzie po koncercie Paganiniego".

Już 3 czerwca we środę odbył się *czwarty* koncert, przyczem wyrażono nadzieję, że to nie będzie koncert ostatni, jakkolwiek wiadomości, nadchodzące z Berlina, mogły przyśpieszyć wyjazd Paganiniego z Warszawy:

„Gazety berlińskie pod d. 23 maja ogłosiły nominacyą Paganiniego, Kawalera legii honorowej na pierwszego mistrza koncertu przy dworze N. króla pruskiego. Nadchodząca uroczystość zaślubin królewicza przywoła zapewne tego sławnego artystę do Berlina" [5].

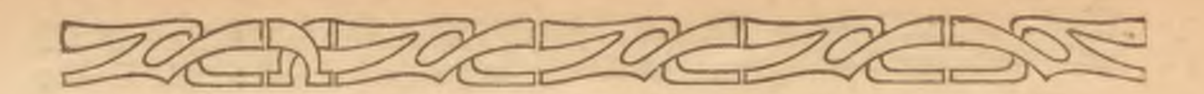
Entuzjazm Warszawy dla Paganiniego potęgował się z dnia na dzień; drukowano skwapliwie wszystkie pochwalne zdania zagranicy, przytaczano sąd Carpaniego, który w dziele swem „o sztukach pięknych, drukowanem w Padwie w r. 1824 mówi, że trzecim cudem włoskim jest nowoczesny Amfion, rywal starożytnego, straszny, miły, niezrównany, niepojęty Paganini" [6].

Na cześć Paganiniego pojawił się nawet w Warszawie wiersz po włosku, zakończony zwrotką:

Fortunata Italia che di Te si vanta!
fortunata Europa che il tuo genio incanta!
fortunata Varsavia di fortuna tanta! [7].

---

[1]) Powsz. Dziennik Krajowy № 123.
[2]) „Kurjer Warsz." № 143.
[3]) idem. № 144.
[4]) № 145 dn. 1 czerwca.
[5]) „Gazeta Polska" № 147 d. 3 czerwca.
[6]) „Gazeta Korespondenta" № 128.
[7]) „Gazeta Warszawska" № 149 d. 5 czerwca.



Tymczasem następnego dnia po ostatnim koncercie Paganiniego ogłosiły dzienniki, że w piątek dn. 5 czerwca *„p. Karol Lipiński*, pierwszy skrzypek dworu N.Pana daje koncert w Tetrze narodowym“.

~~Lipiński nie był nowym gościem w Warszawie~~. Już w r. 1827 wystąpił z końcem grudnia w Warszawie i wzbudził taki entuzjazm, że do lutego 1828 r. dał jeszcze cztery koncerty. Obecnie stanowisko Lipińskiego było bardzo trudne. Po koncertach Paganiniego nie mógł wywrzeć takiego wrażenia, jak poprzednio. „Gazeta Polska“, gdzie Maurycy Mochnacki, wypisywał długie artykuły za pierwszej bytności Lipińskiego w Warszawie [1]), o obecnym koncercie Lipińskiego nie napisała ani słowa. W innych dziennikach pojawiły się wzmianki o koncercie i uwagi, że „po bosskich tonach Paganiniego harmonijne dźwięki Orfeusza północy nic nie tracą i z przyjemnością słuchać się dają“, nadto, że „publiczność rzęsistymi oklaskami okrywała ciągle grę tego wirtuoza, w czem obecny na koncercie Paganini silnie jej dopomagał i głośno oddawał sprawiedliwość naszemu wirtuozowi“ [2]). „Kurjer Warszawski“ pisał w takim samym tonie i zakończył:

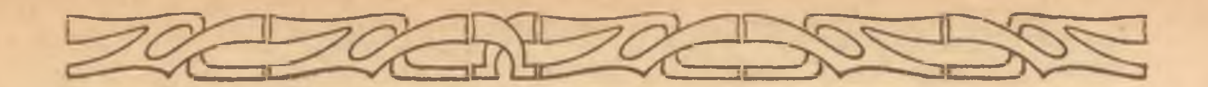
> „Lipiński wczoraj dowiódł, że do niego nie powinna się stosować rada Carpaniego, aby wszyscy skrzypkowie zawód swój zmienili, usłyszawszy włoskiego Orfeusza. Na wczorajszym koncercie ułożono następujący wiersz:
> Lipiński, co swej gęśli czarującym tonem
> Do wdzięczności rodaków pozyskałeś prawo
> Pozwól, niech ci oddając z Paganinim bravō,
> Nazwę go Orfeuszem, ciebie Amfionem“ [3]). (podpis:) I. N. J.

Natomiast widocznie po stronie Lipińskiego stanął „Powszechny Dziennik Krajowy“: [4])

> „W przeszły piątek dowiódł nasz sławny rodak Lipiński na jak wysokim stopniu doskonałości stanął w zawodzie swoim. Grał po kilku koncertach Paganiniego i miał jego za słuchacza. Wielkość gry naszego ziomka poznano w tej stolicy już w roku przeszłym. Tą razą uznali wszyscy słuchacze, iż w porównaniu z dawniejszą grą swoją jeszcze się wyższym okazał, a w szczególniej w zachwycającym śpiewie i flażeoletach. Może tego nie czuł sam artysta, lecz tak było rzeczywiście.
>
> Gra tych dwóch artystów wzbudziła w całej publiczności życzenie, aby tak wielcy dwaj mistrze mogli się razem dać słyszeć; i jeżeli przed 12 laty uczynili to we Włoszech, cóż za przeszkody mogłyby teraz stanąć w drodze?
>
> Zresztą jeżeli nie chcą temu życzeniu dogodzić, wiedząc, że Paganini jeszcze ma dać koncert, a Lipiński tylko jeden odegrać sobie zamierzył — wynurzamy prośbę wielu miłośników muzyki, by p. Lipiński nim nas opuści, jeszcze się dał słyszeć i by dla okazania na rodzinnej ziemi szacunku wielkiego gościa, mógł grać swoje kaprysy, dedykowane Paganiniemu, którycheśmy dotąd nie słyszeli i o których przyzwoite wykonanie nadaremnie się wielu skrzypków kusiło“.

Artykuł ten przedrukowała „Gazeta Korespondenta Warsz. i zagr.“ (№ 131). Paganini wystąpił nazajutrz po koncercie Lipińskiego; był to już *piąty* z rzędu koncert w sobotę dn. 6 czerwca, zaś we środę 10 czerwca odbył się *szósty* koncert, który miał być ostatnim. Jakkolwiek „deszcz lał nawalnie, ulice były bezludne, a po kilkakroć powstawał wicher gwałtowny, to jednak przybyło 1.000 słuchaczów, okrywających wirtuoza ciągłymi oklaskami, a wkońcu przywołujących go i żądających, aby jeszcze dał się słyszeć w tutejszej okolicy“ [5]). W koncercie tym śpiewała p. Zimmer-

1) Przedrukował je Artur Śliwiński w „Pismach Mochnackiego. Lwów 1910. str. 382—395.
2) „Gazeta Warszawska“ № 151 dn. 8 czerwca.
3) № 150 dn. 6 czerwca.
4) № 135 dn. 8 czerwca.
5) „Kurjer Warsz. № 154 d 11 czerwca.



man aryę Rossiniego i odbierała huczne i zasłużone oklaski. [1]) Prośbom tym uległ Paganini i na sobotę 13 czerwca zapowiedział jeszcze jeden koncert, t.j. *siódmy*, który miał być „koncertem pożegnania".

Tymczasem w dzień koncertu pojawia się rano w „Powszechnym Dzienniku Krajowym" [2]) artykuł pod tytułem *„Kilka rysów gry Paganiniego i Lipińskiego"* podpisany literami L. S. i poprzedzony kilku słowami Redakcji:

„Wahaliśmy się z umieszczeniem poniższego artykułu — zaznaczala Redakcja — który, jakeśmy donieśli, już nam przed kilku dniami był nadesłany. Poniekąd wstrzymywał nas wzgląd na znakomitego artystę, którego szczególny talent zadziwia teraz mieszkańców stolicy; lecz gdy po rozważeniu i zasięgnieniu rady kilku znawców okazało się, że zdania w tym artykule zawarte, nie są ogołocone z zasad, gdy w pismach zagranicznych daleko ostrzejsze tegoż artysty znajdują się krytyki, z których nawet jedną umieszczały (prócz nas) gazety tutejsze, zdało nam się, iż go można ogłosić w chwili, kiedy wielu czytelników naszych może niektóre jego miejsca sprawdzić podczas bytności swojej na koncercie dzisiejszym, danym przez Paganiniego na pożegnanie. Przypiski są innej ręki, nie autora artykułu".

(D. c. n.)

MATEUSZ GLIŃSKI.

Szkice z dziejów sztuki kapelmistrzowskiej.

SZKIC PIERWSZY.

Dzieje systemów kapelmistrzowskich.

(Ciąg dalszy).

W owej epoce wielkiego znaczenia nabrała nauka improwizacji. Każdy członek orkiestry jednocześnie z nauką gry na instrumencie specjalnym studjować musiał gruntownie teorję muzyki i zarazem zaznajamiał się z zasadami nauki generałbasu. Instrumenty orkiestrowe dzielono w owej epoce na dwie grupy (podstawowe i ozdabiające [3]) a rola każdego instrumentu była ściśle określona i utrwalona w praktyce przez wiekową tradycję [4]). Podczas gdy grający na instrumentach podstawowych ograniczać się musiał jedynie do wykonywania generałbasu, ci, którzy grali na instrumentach ozdabiających, korzystali z zupełnej swobody w improwizowaniu głosów harmonicznych i samodzielnych kontrapunktów podług basu cyfrowanego [5]). Ci wykonawcy byli poniekąd kontynuatorami pracy twórczej kompozytora, roz-

---

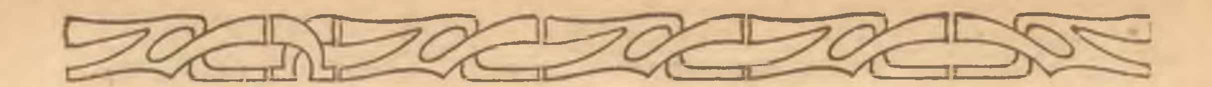
1) „Gazeta Koresp. № 134.

2) № 140 dn. 13 czerwca.

3) „Fundament-Instrument seynd diese / so alle voces oder Stimmen eines jeden Gesangs führen u. begreiffen können / und also das gantze Corpus auf sich erhalten... Ornaments-Instrumente... die in einen Gesang / gleichsam als mit schertzen .. und contrapunctiren die Harmony lieblicher und volklingender zu machen Item den Gesang zu exorniren und zu ziehren adhibiret werden". Agazzari. Prattica musica; tłum. wedł. Prätoriusa Syntagma music. III, IV str. 139 Por. Schünemann, przytocz. dz. 80.

4) Agazzari, jeden z pierwszych, którzy wprowadzili naukę cyfrowanego generałbasu i gry podług niego, mówi szczegółowo o akompanjamencie instrumentalnym do śpiewu w przedmowie „Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto" do dzieła: „Sacrarum Cantionum quae binis ternis quaternisque Vocibus concinendae. Księga II op. 5; por. Banny. Palestrina I P. 130.

5) „Poiche dove sopra il medesimo basso compor nuove parti sopre, e nuovi, e variati passaggi e contraponti." (Agazzari).



wijali bowiem jego myśl, zdobili ją całą siecią imitacji [1]). Muzyk orkiestrowy przyswoił sobie ujemne strony śpiewaków, solistów owego czasu: zamiłowanie do fermat, rulad, przyzwyczajenie do dowolnego zmieniania partji napisanej przez kompozytora według własnych upodobań, i przejmował się wreszcie zasadą swej zupełnej niezależności od pozostałych, z nim razem grających członków orkiestry. Monarchiczny ustrój zespołów głosowych i orkiestrowych zaliczony został do dziedziny przeżytków przeszłości, natomiast zaczął panować w orkiestrze nowy duch republikańskiej niepodległości i próżnego współzawodnictwa [2]).

Prócz tego do życia muzycznego w XVII wieku wtargnął szeroką falą dyletantyzm. W chórach i zespołach instrumentalnych owego czasu (specjalnie w Niemczech) zaczynają brać udział amatorzy z wyższych sfer towarzyskich, a zjawisko to, które wpłynęło dodatnio na położenie społeczne muzyków, nie mogło nie pociągnąć za sobą fatalnych skutków ze względu na obniżenie poziomu techniki wykonawczej. Ujawniło się to przedewszystkiem w muzyce wokalnej. Styl a capella, tak umiłowany w epoce muzyki polifonicznej, zaczyna stopniowo zanikać, a w zespołach głosowych posługiwać się zaczynają instrumentami [3]).

Upadek techniki wykonawczej zespołów głosowych i nowy styl improwizacyjny muzyki orkiestrowej sprowadziły zwrot w technice dyrygowania. Ruch ręki lub pałeczki dyrygenta nie był w stanie utrzymać improwizującego swą partję muzyka z wystarczającą dokładnością i ścisłością w granicach harmonji i rytmu zaznaczonych w partyturze. Potrzebne były nowe formy dyrygowania, dzięki którym możliwa byłaby ściślejsza kontrola, nad grającym w orkiestrze. Te nowe formy podpowiedziała ówczesna praktyka wokalna.

Pośród instrumentów używanych do towarzyszenia zespołom śpiewaczym, zdawna do najulubieńszych należały instrumenty z klawiaturą. Wykonawca, siedzący przy takim instrumencie i czytający generał bas, podczas gdy dyrygent wystukiwał batutą lub ręką takt, wkrótce wyrugował z praktyki dyrygenckiej batutę i sam stanął na czele zespołu. Siedząc przy instrumencie, dyrygent mógł się obejść bez batuty; kontrolował wykonanie, czytając jednocześnie partyturę i grą swoją trzymał orkiestrę i śpiewaków w karbach harmonji i rytmu.

Poraz pierwszy przedstawiono nowy sposób dyrygowania na karcie tytułowej jednego z utworów Orlanda Lasso (1589); widzimy tu liczny zespół pod dyrekcją kierownika, siedzącego przy cymbale (cembalo). W początkach XVII wieku system „cembalo" [4]) przedostał się i do opery; w partyturze „Orfeusza" (1609) cembalo zajmuje pierwsze miejsce [5]).

Nowy sposób dyrygowania zadał cios dawnemu systemowi batuty, który zaczynał się utrwalać w muzyce instrumentalnej. System „cembalo", jako bardziej odpowiadający właściwościom ówczesnego stylu muzycznego, znalazł szerokie zastosowanie i w krótkim czasie przedostał się do wszystkich orkiestr europejskich.

W początkach XVIII wieku system „cembalo" był ulubionym w praktyce dyrygowania. Stopniowo wytworzył się cały szereg sposobów kierowania orkiestrą:

---

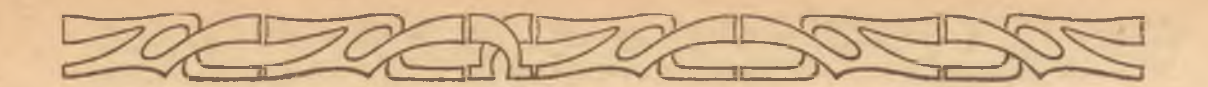
1) Sposób ten opisany jest w jednem ze sprawozdań koncertowych z XVII wieku: (Monatsheft für Musikwiss. 1878 № 1) „Bald variirte eine Laute zehn oder zwölf Motive, von denen jedes fünf oder sechs Takte lang war, auf tausendfache Weise, sodann spielte eine andere dasselbe, obwohl auf abweichende Art."

2) Patrz: Goldschmidt. Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, (Sammelb. d. Intern. Mus. Gesellschaft II, 1900 str. 36). Także Maks Kuhn. Die Verzierungskunst in der Gesangmusik der 16—18 Jhdt. (Beilage d. Internat. Mus. Gesellschaft VIII, 39).

3) Zob. Schering. Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin.—Zobacz także ilustracje w historji muzyki Wustmana (Rudolf Wustmann's Musikgesch. str. 74). Wszędzie gdzie instrumenty towarzyszyły zespołom wokalnym, na czele wykonawców stał dyrygent.

4) Oprócz cembalo posługiwano się w praktyce: clavecinami, organami i in. instrumentami z klawjaturą.

5) Pierwszym, który zwrócił uwagę na rolę cembalo „w nowym stylu muzycznym, był Quantz. Bedermann („Wahrheiten die Musik betreffend"..) pisał: „Da bey jedem Stück, in dem der Komponist jeder Stimme eine natürliche Melodie für sich giebt... immer Lücken in d. zusammen stimmungen bleiben: so ist bei der Ausübung hauptsächlich ein Instrument nöthig, welches diese Lücken ausfüllt. Dieses Instrument ist der Flügel, das Fortepiano oder die Orgel: bey regelmässigen Orchestern nimmt man noch Harfen".



ażeby je zrobić bardziej zrozumiałem, dyrygenci częstokroć wykonywali nietylko generał bas partytury, ale i melodję, zmieniając nieraz przytem układ głosów środkowych; wsłuchując się uważnie w wykonanie, i zauważywszy, że ktośkolwiek z wykonawców nie wykazywał dostatecznej pewności w grze, wskazywali wejścia głosów, oraz interwale melodji. Często też dyrygenci dla łatwiejszego objęcia całości wykonania wyręczali się specjalnemi pomocnikami, którzy odczytywali partyturę na cembalo. Tak robili najsłynniejsi dyrygenci ówcześni — Hasse i Graun. Literatura teoretyczna tego czasu zawiera liczne szczegółowe opisy systemu dyrygowania przy cembalo. Doskonały opis tego systemu znajdujemy w jednym z artykułów Gessnera, w tem miejscu, gdzie opowiada on o Seb. Bachu: „Trudno wprost opisać — powiada Gessner — jak Bach, mając do czynienia z trzydziestu lub czterdziestu muzykantami, jednemu wskazuje takt ruchami głowy, drugiemu — uderzeniem nogi, trzeciego trzyma w karbach za pomocą podniesionego w odpowiedniej chwili palca; jednocześnie i z jednakową łatwością wskazuje dźwięk instrumentom, grającym w dolnym, środkowym lub wysokim rejestrze i pomimo, że rola jego w orkiestrze jest najtrudniejsza, on, znajdując się w samym ognisku dźwięków, natychmiast zdoła zauważyć, gdy coś nie jest w porządku, zatrzymuje wszystkich i doprowadza wykonanie do należytej zgody, przyczem cechuje go w najwyższym stopniu wrodzone poczucie rytmu (der Rythmus sitzt ihm in alen Gliedern)“ [1]).

Jedną z wielkich trudności, jakie pociągał za sobą system cembalo, było wykonanie tych części utworu muzycznego. w których milknął cyfrowany bas. a melodja przechodziła do wysokich rejestrów. To zdarzało się dość często w kompozycjach ówczesnych; zdarzało się nieraz, że i na początku utworu nie znaczono generałbasu. W takich razach, według świadectwa Quantza [2]). zespół bez pomocy dyrygenta—cembalisty zupełnie wychodził z taktu, tak że po kilku dopiero taktach gra jakotako powracała do właściwego porządku [3]).

Takie trudności wywołały nowe sposoby dyrygowania. Te sposoby zostały przejęte do praktyki dyrygenckiej tych zespołów instrumentalnych, które wskutek małej liczby wykonawców, albo ze względu na łatwość wykonywanego utworu, obchodziły się bez dyrygenta-cembalisty. W takich razach obowiązki dyrygenta brał na siebie pierwszy skrzypek, tak jak ongiś za dawnych czasów. Ten skrzypek otrzymał w literaturze fachowej XVII wieku nazwę koncertmistrza [4]), a system dyrygowania za pomocą skrzypiec i smyczka uległ pewnej modyfikacji. Głównym zwolennikiem tego systemu był Petri [5]), który uznawał go za odpowiadający celowi nietylko w małych zespołach ale i w koncertach, w których uczestniczyli liczni wykonawcy. Twierdził on, że nikt nie będzie mógł się omylić, jeżeli koncertmistrz umówi się z wykonawcami wokalnemi, którzy mają górne głosy w żywszej rytmice że podczas gry wykonywać będzie ich partję, a z wykonawcami mniej ruchliwych głosów, że przy wykonywaniu górnego głosu będzie zaznaczał jednocześnie nuty głosów towarzyszących; jeżeli w tych np. razach, gdy w górnym głosie są dwa razy wiązane, a w basie nuty ćwierciowe będzie grał dwa razy wiązane ze specjalnemi akcentami na ćwierciowych“. Em. Bach, jeden z najzagorzalszych zwolenników systemu cembalo, radził na początku utworu poddawać się kierownictwu pierwszego skrzypka a nie dyrygenta-cembalisty [6]). Jeżeli generałbas był napisany w szesnastkach i wskutek tego akompanjament fortepianowy nie był bardzo wyraźny, przyjęto również kierować się grą koncertmistrza.

---

[1]) F. S. Gassner. Dirigent und Ripienist. 1844.

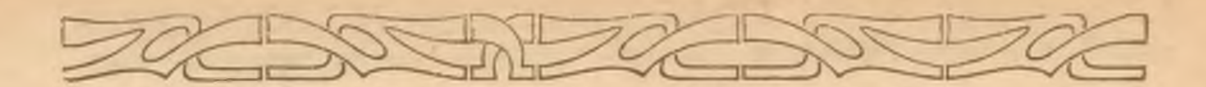
[2]) Quantz. Autobiographie (Marpurg, Hist. Kritisch. Beytr., I).

[3]) Telemann nazywał te początkowe takty utworu muzycznego „psiemi“ (Hundetakte) „weil sie Menschen unerträglich sind“. Zob. Petri. Anl. zur praktisch. Musik 1782 str. 171/172.

[4]) Zob. Reichardt. Briefe eines aufmerksamen Reisenden. 1774. str. 40. Z biegiem czasu znaczenie tego słowa uległo pewnym zmianom. „Diesen Charakter bekommt gemeiniglich derjenige Tonkünstler in den Hofkapellen der Regenten, dem das Direktorium der Instrumentalmusik übertragen ist. In andern Orchstern, die von keinem Hofe abhängen, wird er der Vorspieler oder Anführer genannt“ (Koch. Musiklexicon 1802. Art. Concertmeister.

[5]) Petri. Anleitung Zur praktischen Musik 1752.

[6]) Emm. Bach. Versuch über die wahre Art d. Klavier zu spielen II. § 7.



Stopniowo, gdy wskutek wiekszego skomplikowania stylu muzycznego zaczęły coraz bardziej najaw wychodzić ujemne strony systemu cembalo, rola koncertmistrza w zespole instrumentalnym nabierać zaczęła coraz większego znaczenia. Zrodził się nowy, bardziej złożony system dyrygowania, który w kilka stuleci obiegł wszystkie sceny operowe i estrady koncertowe Europy. Był to *system podwójnego dyrygowania*.

Oparł się on na stałym udziale w zespołach dwóch dyrygentów — fortepianisty [1]) i koncertmistrza.

Obowiązki dyrygenckie rozdzielili między sobą obaj dyrygenci w sposób następujący. Dyrygent był osobą odpowiedzialną i stał na czele orkiestry; wskutek charakterystycznego dla epoki ówczesnej zlania się poszczególnych rodzajów działalności muzycznej, kontrakty z dyrygentami zawierały punkt, według którego dyrygent był obowiązany komponować określoną ilość utworów muzycznych rocznie. Dyrygent układał repertuar, wyznaczał próby, decydował o odcieniach wykonania. Próbami kierował koncertmistrz, a podczas koncertu lub przedstawienia opery, gdy już utwór był przestudjowany, dyrygowali obaj dyrygenci. Dyrektor czytał przy fortepianie partyturę, posiłkował się w razie potrzeby pewnemi ruchami cheironomicznemi, jak to było w zwyczaja w poprzednim okresie dyrygowania fortepianowego. Koncertmistrz, siedząc na podwyższeniu, dyrygował, grając na skrzypcach, przytupując nogą i poruszając tułowiem; w razach koniecznej potrzeby przerywał grę i dyrygował smyczkiem, posługując się nim, jak batutą.

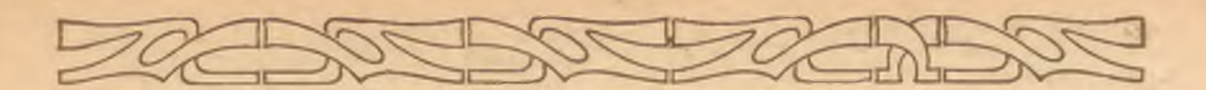
Przechował się szczegółowy opis próby koncertu owego czasu, niepozbawiony humoru. „On (t. j. koncertmistrz) — według słów sprawozdawcy, — drobnemi krokami przebiegał estradę, ukazując się to tu, to tam; tu podnosił z ziemi pulpit, owdzie odsuwał świecznik; jednemu zwracał uwagę, że instrument nastrojony jest za wysoko, innemu — że przeciwnie — za nisko, trzeciemu wyrazem twarzy nakazywał milczenie, czwartemu perswadował, by sumiennie wykonał swą partję, piątemu wypukiwał takt na grzbiecie... Wtem — smyczkiem daje sygnał, bierze skrzypce pod brodę, podnosi się na palcach, wyrasta wraz z instrumentem w górę tak, że górna część skrzypiec znika gdzieś koło kurtyny, kładzie smyczek na strunach, po raz ostatni wykręca głowę w obie strony i nakoniec całem ciałem przyciska smyczek, jak gdyby chciał odrazu zerwać wszystkie struny“ [2]).

Jeżeli w orkiestrze operowej znaczenie koncertmistrza było mniejsze ze względu na udział chóru, dla którego zrozumialsze było kierownictwo dyrygenta, to za to w zespołach instrumentalnych koncertmistrz stopniowo zaczął odgrywać przodującą rolę. Przyczynił się do tego poniekąd charakter improwizacyjny gry ówczesnej. Koncertmistrz jednoczył w swem wykonaniu wszystkich członków orkiestry. Gra jego była wzorem dla orkiestry, która była przyzwyczajona do zmieniania swych partji, improwizując według prawideł nauki generałbasu. Zadaniem koncertmistrza było pilnować jednolitości wykonania, ażeby nie mogło się zdarzyć, by „jeden zrobił tryl w tem miejscu“, gdzie inny go robić nie powinien, albo grał staccato, gdy inni grali legato, albo robił po forszlagu mordent, czego nie robili inni [3]). Im większą jednolitością odznaczało się wykonanie, tem wyżej ceniono orkiestrę. Najsłynniejszemi orkiestrami owego czasu były: drezdeńska, berlińska i mannheimska. Wszystkie trzy przyjęły system podwójnej dyrekcji i we wszystkich koncertmistrz odgrywał wybitną rolę. W Berlinie dyrygentem był wybitny kompozytor owej epoki Hasse, a koncertmistrzem kolejno Volumier i Pisendel, jeden z najlepszych koncertmistrzów swego czasu. W Berlinie głównym dyrygentem był osławiony kompozytor Graun, a koncertmistrzem brat jego, później zaś sławny skrzypek Benda. Dyrygentami doskonałej orkiestry mannheimskiej, która odegrała olbrzymią rolę w dziejach form muzycznych, byli dwaj zwiastuni epoki klasycyzmu muzycznego: dyrygent Joh. Stamitz i koncertmistrz Chr. Kannabich.

[1]) W tej epoce już rzadko używano w praktyce cembalo, natomiast coraz to większego rozpowszechnienia doznawał fortepian.

[2]) Allg. Mus. Ztg. 1814. str. 392.

[3]) Quantz, wspomn. dzieło.



Ówczesna literatura fachowa energicznie protestowała przeciwko rozszerzeniu kompetencji koncertmistrza. Forkel [1]), nazywając koncertmistrza „adjutantem“ dyrektora, podkreśla, że żadną miarą nie powinien on być kierownikiem (Anführer) orkiestry; rola jego sprowadza się do tego, że dyrektor powierza mu „niewielką ekspedycję“ (irgend eine kleine Expedition anvertraut). Gdy Forkel potępia przyjęty zwyczaj z punktu widzenia tradycji orkiestrowej, to inny przeciwnik systemu podwójnej dyrekcji, bezimienny autor dzieła „Wahrheiten die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann“ porusza samą istotę systemu. Według jego zdania, pierwszy skrzypek, górując nad orkiestrą, narusza równowagę dźwiękową, a przerywając grę swą dla obowiązków dyrygenta psuje jednolitość wrażenia artystycznego; prócz tego, według zdania autora tej pracy, wątpliwem jest, by skrzypek grający górny głos partytury („das ausgezierte Dach am Hause“) — mógł wpływać dodatnio na prawidłowość wykonania. [2]) Również niechętnie patrzał na rozszerzenie zakresu działalności koncertmistrza Rochlitz, który energicznie bronił fortepianu i radził „poskromić wygórowane ambicje niektórych skrzypków“. [3])

Jednakże obok przeciwników inowacji w sposobie dyrygowania istnieli w epoce, o której mowa, muzycy, którzy uznawali nowy system podwójnego dyrygowania. Do nich należał Quantz. Wyprzedził on w niejednem myśli 19 wieku, jakby przeczuwając dzisiejszy system dyrygowania. Pisał w drugiej połowie 18-go wieku: „Czyby nie było lepiej, by kapelmistrz zrzekł się obowiązków dyrygenckich na rzecz dyrektora (t. zw. koncertmistrza), pozostawiając sobie ogólny nadzór, tylko czuwanie nad całością, śpiewakami i chórem. Czyż możliwem jest, by się obeszło bez nieporozumień tam, gdzie jednocześnie dyrygują dwaj ludzie? Przecie jedna część członków orkiestry patrzy na kapelmistrza, a druga—na dyrektora. Jeśli przypuścimy, że każdy z nich poddaje inne tempo, a nie jest to wykluczone), to łatwo sobie wystawić, do jakich rezultatów doprowadzi podobny system“. [4])

Słowa te silnie zaważyły w historji sztuki dyrygowania w Niemczech. Jednakże nowe formy przedostały się najpierw do Włoch i do Francji, które to kraje pod tym względem znacznie wyprzedziły Niemcy. Równolegle z tem, gdy w operze i w zespołach instrumentalnych utrwalał się system podwójnego dyrygowania, w zespołach wokalnych i w kościele panował w najlepsze stary sposób dyrygowania, oparty na zasadach cheironomicznych. Ale z chwilą, gdy rozpowszechniać się zaczęła muzyka mensuralna, swobodna cheironomja, stanowiąca podstawę praktyki dyrygenckiej do 12 wieku, zaczęła powoli zanikać; wielogłosowość i właściwości rytmiczne stylu mensuralnego sprowadziły ruchy cheironomiczne do dwóch najpierwotniejszych ruchów prawej ręki (artis i thesis), Aufschlag und Niederschlag). Począwszy od epoki odrodzenia zaczęła się rehabilitacja zasady cheironomicznej dzięki dopływowi nowych prądów sztuki muzycznej; powstała nauka o cieniowaniu, o miarkowaniu tempa stosownie do treści wykonywanego utworu. Zarysy rytmiczne utworów coraz bardziej się urozmaicały, a zmiany tempa spotykały się coraz częściej; pierwotne wyliczanie taktu za pomocą podnoszenia ręki (artis i thesis) stało się nie-

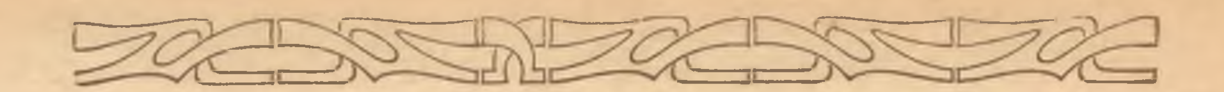
---

[1]) N. Forkel. „Direktion einer Musik“. Por. także „Vom Dirigieren und insbesondere von der Manie des Dirigierens. (Neue Zeitschrift, 1836, № 31.

[2]) „Die in die Höhe gesetzte Violine schreyt über das Orchester hinweg, als bestünde die Oper aus einen einzigen Violine, oder es käme zum wenigsten alles darauf an. Der hochsitzende Herr Direktor hat nöthig umzuwenden; hier erhält die schreyende Musik eine Pause, und die übrigen Instrumente stöhnen nun, gleich Fröschen, düstern aus dem Sumpfe heraus. Er braucht das Schnupftuch: hier fällt die Musik ebenfalls in ein dumpfes Stönen. Zweytens spielt die erste Violine allemal nur den obersten Ton einer Zusammenstimmung, oder die Melodie des Stücks, mit oder ohne Schnitzwerk oder Figuren. Da aber Melodie doch weiter nichts ist, als das ausgezierte Dach am Hause... so wird leicht begriffen werden können, dass die Violine nicht das Instrument alleyn seyn kann, welches Orchester dirigieren muss, so wie man ein Haus, um es von seinem Standorte wegrücken zu wollen, nicht am Dach anzufassen hat. Und es ist also diese Art von Direktion blosse Frazze“ (ibid).

[3]) Friedr. Rochlitz. „Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer“ (Allgem. Mus. Zeitung. 1799 str. 18).

[4]) Quantz. Autobiographie XVII, 1, § 3.



wystarczające, i już w początkach XVII w. we Włoszech zaczęły się rozpowszechniać sposoby dyrygowania bardziej zbliżone do naszych. Teoretycy włoscy Lorenzo Penna, Zaccharia, Tevo dali po raz pierwszy nowe schematy dość złożonych ruchów dyrygenckich.

Z Włoch nowe idee przeniknęły do Francji. Znalazły tam grunt podatny do dalszego rozwoju i przyjęły się nietylko w zespołach wokalnych, ale i w operze, która w owym właśnie czasie dotkliwie odczuwała skutki systemu podwójnego dyrygowania. Już ze względu na charakter swój, ówczesna muzyka francuska, z swą urozmaiconą rytmiką i typowym nadmiarem form tanecznych, wymagała innego sposobu dyrygowania, sposobu, za pomocą którego jednostki rytmiczne byłyby określane z większą ścisłością, niż przy systemie podwójnego dyrygowania. W owym właśnie czasie dyrektorzy opery francuskiej w najtrudniejszych miejscach, gdy na scenie były zajęte masy śpiewacze, zaczęli uciekać się do cheironomicznych ruchów rąk, porzucając na czas dłuższy fortepian [1]). Lully pierwszy zaczął posługiwać się batutą przy dyrygowaniu operą w tych miejscach, gdzie się to okazało konieczne [2]). Podczas wykonywania zespołów i numerów baletowych dyrygował, stojąc przy specjalnym pulpicie, a pozostałe stronnice partytury prowadził siedząc — starym zwyczajem — przy instrumencie. Nowość wprowadzona przez Lully'ego wywołała ostre napaści ówczesnej krytyki muzycznej. Pierwsze próby dyrygowania operą przy pomocy batuty grzeszyły u Lully'ego i jego naśladowców tym samym brakiem, który ujawnił się przy pierwszych próbach używania batuty w zespołach wokalnych. Główne ataki krytyki skierowane były przeciw tej słabej stronie nowego systemu. Rousseau pisał w swym „Słowniku muzycznym“: „Combien les oreilles ne sont elles pas choquées à l'Opera de Paris du bruit désagréable et continuel que fait avec son baton celui qui bat la mesure“... [3]) Grétry twierdził, że batuta psuje zupełnie złudzenie sceniczne [4]). Inni potępiali batutę w mniej umiarkowanym tonie. Goudar nazywał dyrektora systemu Lully'ego drwalem „ce bûcheron qui fend nos opéras d'un bont à l'autre“ [5]).

(*D. c. n.*)

Znawstwo w muzyce.

Typem dość pospolitym jest człowiek nacechowany t. zw. muzykalnością. Osobnik tego rodzaju posiada specjalną zdolność do powtarzania raz słyszanych melodji.

Rzecz prosta, iż u tego rodzaju typu spotykamy obfitą gradację, normującą stopień owej muzykalności.

Pan X. jest zdolny do powtórzenia kilkuset modnych melodji z różnych epok i krajów. Ta chodząca encyklopedja muzyczna (muzyczna—w sensie partykularnym) rozróżnia najsubtelniejsze odcienie, wyodrębniające dane piosenki z oceanu innych. Pozornie nie przedstawia to dlań żadnej trudności; wydaje się, że mózg jego, jak magnes opiłki żelazne, przyciąga do siebie uniwersalny repertuar świata. Jeżeli gra przytem na fortepianie, to możecie być świadkami, jak bigos piosenkowy spływa poprzez jego palce. Ta scena jest tak pospolita, ta zdolność pamięci muzycznej tak gęsto rozsiana między ludźmi, że w żadnym prawie wypadku nie zasługuje ona na wyróżnienie, jako znamię talentu, lub też coś w tym rodzaju.

---

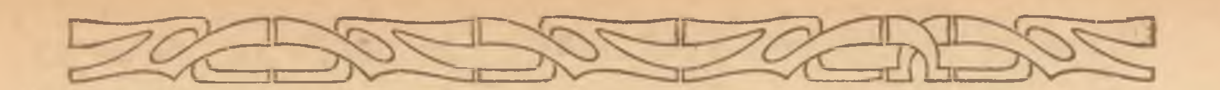
1) Według Lavoix („Histoire de l'instrumentation“) clavecin po raz pierwszy ukazał się w operze francuskiej w r. 1647. Gorącym obrońcą tego systemu był Charpentier, uczeń Carissimi'ego.

2) Fakt ogólnie znany o śmierci Lully'ego z powodu zranienia nogi batutą podczas dyrygowania znalazł potwierdzenie w różnych źródłach. Patrz: Louis Traveual et Jacques Durey de Noinville. Histoire du Théatre de l'Académie Royale de Musique en France. 1757, I. 55.

3) J. J. Rousseau. Dictionnaire de Musique, art. „battre la mesure“. Patrz także: „Le petit prophète de Bömischbroda 1753

4) Gretry. Mémoires ou Essai sur la Musique I, str. 49.

5) Ange Goudar. Le brigandage de la musique italienne. 1777, str. 119.



Z punktu rozpatrywania zdolności — pod względem jej różnorodnego poziomu u różnych osobników przedewszystkiem należy wyodrębnić jej dwa przejawy — a mianowicie — w stosunku do t. zw. muzyki lekkiej i muzyki poważnej.

Pan X. powtórzy wam całą operetkę, począwszy od uwertury. Aryjki, walce i kuplety sypią się z jego krtani, lub z pod jego palców, jak manna niebieska. Zna Offenbacha lepiej, niż tamten znał siebie; o walcach Jana Straussa niema już co mówić. A repertuar współczesny: pod tym względem pan X. jest niedościgniony. Jest on całkiem przepojony i nasiąkły nektarem tangów, furlan i t. d. — jak gąbka wodą. Będziemy rzetelni. Dodajmy jeszcze, że pan X. jest encyklopedykiem subtelnym, że pamięta drgnienia pasażów, że jest (przypuśćmy, że nawet nie świadomie — lecz instynktownie) au courant taktów i rytmu. A teraz zaznaczmy, że pan X. nie jest jedynym.

Pan X. nie jest przez to bardziej oryginalnym, niż większość innych.

Po operetkach i music-hallach uwijają się tłumy panów X-ów. Czemże jest pan X? Nieźle lub dobrze rozwiniętem uchem, pewną przypadkową donioslością pamięci słuchowej — rezonatorem bezświadomości, wcale przez to nie bogatszym duchowo — wałkiem fonograficznym w postaci człowieka.

A teraz przyjrzyjmy się z kolei drugiemu naszemu znajomemu p. Y. Pan Y. — to meloman poważny. Znamy go jako stałego bywalca sal koncertowych i przedstawień operowych. Gładząc sobie podczas symfonji lub opery, czy gry solisty, nieźle zaokrąglony brzuszek, p. Y. z oburzeniem szepce na ucho sąsiadki, że kapelmistrz, czy solista, przepuścił dwa takty.

Ten człowiek spostrzegł to. Właściwie niema w tem nic dziwnego: o panu Y. można śmiało powiedzieć, że umie na pamięć całą literaturę muzyki poważnej.

To znaczy, że pamięta olbrzymią matematykę tonów, że w jego głowie czuwają tonacje i miljony znaków muzycznych. Człowiek, który zna z sal koncertowych na wylot Bacha, Schumana, Schuberta, Mozarta, Beethovena, Czajkowskiego, Wagnera. I dalej jeszcze, aż do najmniejszych, wiadomych tylko zawodowym muzykom. A teraz jaki stosunek jest tych panów X. i Y. do prawdziwej muzyki? Panowie ci, dla których całem prawem moralnem jest osobista korzyść, a wpadająca w oczy grzeczność zastępuje cnotę, których całe myślenie i życie nie kieruje się podług wrażeń, ale stosownie do przyzwyczajeń, chodzą na koncerty i operę nie po to, aby odczuwać mieli czar prawdziwej sztuki, lecz dlatego tylko, że i inni ludzie tam chodzą.

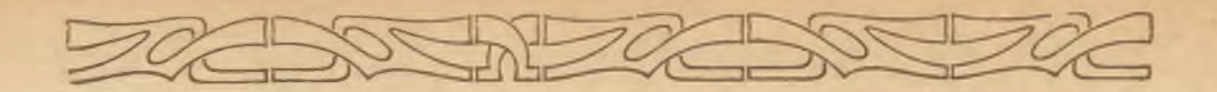
Nasuwa się pytanie, poco pan Y. zajmuje się muzyką i w jakim stanie znajduje się jego dusza podczas słuchania koncertu, czy opery? Przecież wiemy, że p. Y. nie gra na żadnym instrumencie, (zresztą — być wirtuozem nawet na jakimś instrumencie — nie znaczy jeszcze — być muzykiem — wedle słów Ryszarda Wagnera), — że nie jest kompozytorem, że zajmuje się, dajmy na to, handlem — jednem słowem, nie jest muzykiem.

Oto orkiestra wykonywa symfonję Beethovena. Spójrzcie na pana Y., siedzącego w bliskich rzędach krzeseł. Pan Y. śledzi z zapartym oddechem, czy kapelmistrz „sypnie się". Dla p. Y. jest to najważniejsze. Kapelmistrz — to w danym wypadku — koń wyścigowy — dzieło to tor tylko dla p. Y. — to przestrzeń, którą koń ma przebiec.

Muzyka — oto sport — oto hazard p. Y. Zimne poczucie cyfr, brak szału twórczego, który budzi się w prawdziwym muzyku. I pewna lubieżność, rozkosz zmysłu słuchowego — podobna do dreszczy szczęścia u smakosza, zjadającego ulubioną potrawę!

W muzykalności pp. X. i Y. istnieje pewien ciasny obrąb, którego oni nigdy nie przekroczą. Nie opanowali oni nawet jeszcze rzemiosła muzycznego. To rzemiosło zaczyna się o nieskończoność wyżej niż poziomy doppingmelomanów. Leży ona już w obrębie twórczości muzycznej — o tem należałoby krytykom pamiętać. Być może, że psychologja wyjaśni całą kosmiczną głębię zamiłowania melomanów. W każdym bądź razie — przedmiotem tego odkrycia będzie już wtórne działanie muzyki, — to, które się odbywa już w sferze podświadomości.

Mamy prawo sądzić, że do tego samego szeregu faktów zaliczyć by się dały objawy smakoszostwa, alkoholizmu i t. d.



Prawdziwe znawstwo w muzyce nie może się opierać na pospolitym fakcie przysposobienia pamięciowego, pewnej wierności rezonansów.

Jednocześnie owa „muzykalność“, jako zjawisko samo się przekreślające, nie stanowi koniecznego atrybutu kompozytora lub istotnego znawcy.

W muzyce — w tej sztuce, która jest mistycyzmem najgłębszym z tych, jakich zaznał człowiek, główną rolę odgrywają irracjonalizmu mgławice podświadomych własności duszy.

Ton i rytm — to już tylko brutalne tłumaczenie tej mowy nadludzkiej. Wielkim znawcą i wielkim kompozytorem jest ten tylko, któremu dane było umieć rozwikływać węzły tajemne, leżące za murem ludzkiego poznania.

M. N.

Z Filharmonji.

Koncerty w okresie czasu od 28/III do 1/V.

W okresie sprawozdawczym na pierwszem miejscu należy zanotować pięć wielkich abonamentowych koncertów symfonicznych, na których usłyszeliśmy skrzypaczkę Irenę Dubiską, śpiewaczkę Helenę Zboińską-Ruszkowską; z pianistów: Jerzego Lalewicza i Katarzynę Jaczynowską (miejsce solisty na jednym z koncertów abonamentowych zajęła dziewiąta symfonja Beethovena). O niektórych z wymienionych solistów już tyle razy wypowiadano sądy, że nic nowego o ich sztuce wirtuozowskiej powiedzieć się nie da. P. Jaczynowska np. dowiodła raz jeszcze jeden, że jest artystką godną zająć miejsce obok wybitniejszych pianistów polskich; p. Zboińska-Ruszkowska po kilku latach przerwy zaśpiewała, jak dawniej: z maestrją, składając ponownie dowód posiadania niezwykłej kultury i „sztuki śpiewania“ t. j. tych przymiotów, których niejedna gwiazda pozazdrościć jej może. Jerzy Lalewicz należy do znajomych Warszawy, ale że w ciągu 12-tu lat nie dał się słyszeć u nas ani razu, więc zatarły się wspomnienia jego gry i musiał sobie „urabiać“ nanowo „opinję“. Przyszło mu to coprawda bardzo łatwo, jako że jest jednym z tych nielicznych mistrzów fortepianu, którzy łączą w sobie zalety poważnego muzyka i głęboko myślącego wirtuoza. Wprawdzie, gdyby wypadło wydać sąd o Lalewiczu na podstawie interpretacji koncertu Schumanna, należałoby zrobić tu i tam pewne zastrzeżenia, była to jednak, prawie wszystkim artystom dająca się we znaki, tylko chwila nieusposobienia, albowiem w koncercie Czajkowskiego Lalewicz był już sobą. Prawie że do sensacji zaliczyć można występ nieznanej u nas dotąd młodocianej skrzypaczki, rodaczki p. Dubiskiej, która wstępnym bojem zjednała sobie uznanie i publiczności i prasy. Śmiało też rzec można, iż p. Dubiska, powiększając skromny poczet polskich skrzypków wirtuozów zbierać będzie laury wespół z najwybitniejszemi współczesnemi przedstawicielami gry skrzpcowej. Są bowiem w grze p. Dubiskiej wszystkie te przymioty, które kwalifikują artystę do grona wybranych. Wogóle, koncert z udziałem p. Dubiskiej należał do wyjątkowych. Przyczynił się do tego i program orkiestrowy, który zawierał potężne dzieło R. Straussa „Tako rzecze Zarathustra“, wykonane przez zwiększony zespół orkiestrowy pod dyrekcją p. Emila Młynarskiego wprost idealnie. I pozostałe koncerty abonamentowe (Dyrekcja: p. Z. Birnbaum) miały pod względem programu dużo atrakcji. I tak: na IX z kolei koncercie, obok nieśmiertelnej dziewiątej symfonji Beethovena i warjacji Brahmsa na temat Haydna, usłyszeliśmy jeden z piękniejszych utworów tegoż kompozytora: Rapsodję na alt solo (p. Halina Leska), chór męski i orkiestrę. Gwoździem programu następnego abonamentowego koncertu była I-sza Symfona Mahlera; XI-ty koncert dał nam Symfonję g-moll Mozarta, a ostatni „Iberję“ Debussy'ego i „Ognie bengalskie“ Igora Strawińskiego. Zarówno Debussy, jak i Strawiński nie doznali zbyt gorącego przyjęcia ze strony publiczności. Pierwszy może dlatego, że w „Iberji“ jest mniej liryczny, aniżeli w popularnych już nokturnach, a może i dlatego, że pejzaże i wrażenia z pod nieba



hiszpańskiego, robiące często wrażenie różnobarwnych kleksów, rzuconych bezmyślnie na płótno, nie były należycie odczute. Strawiński to znowu homo novus; w Filharmonji Warszawskiej przemówił dźwiękami dopiero po raz pierwszy, stąd pytania: kto zacz? Odpowiedź na to pytanie bardzo łatwa: zwolennik idei Debussy'ego, wyznawca światłocienia muzycznego. Rysem znamiennym „Ogni bengalskich" są kombinacje instrumentacyjne (Strawiński jest uczniem R.-Korsakowa), które wybuchają niby piroksylina, co też zupełnie słusznie utworowi temu daje nazwę „Pirotechnicznego".

Z szeregu koncertów nieabonamentowych wyróżniły się: wieczór pod dyrekcją p. Glińskiego (z udziałem pp. Crawford i T. Frenkla), który na ten raz dał b. interesujący program, złożony między innemi z dzieł nieznanych, jak Ballada o „Pieśniarzu niewidomym" Liszta, „Pieśń bez słów" na głos z tow. orkiestry S. Rachmaninowa etc., wieczór 16/IV, na którym pod dyrekcję p. Birnbauma wykonane było bez zarzutu piękne „Stabat mater" Pergolesiego (wykonawcy: zespół solistek szkoły śpiewu p. Comte-Wilgockiej wespół ze swą profesorką i p. H. Leska), dalej dwa koncerty benefisowe: orkiestry filharmonicznej z udziałem Józefa Śliwińskiego (koncert fortepianowy d-moll Rubinsteina) i Gruszczyńskiego, oraz benefisowy Z. Birnbauma z udziałem p. Eisenbergera, który interpretował koncert c-moll Beethovena; tłumy na sali i owacje na cześć benefisanta były cechą znamienną tego koncertu, uzupełnionego, „dziewiątą" Beethovena, którą po raz trzeci wykonano na niedzielnym koncercie popołudniowym. Solistką była wtedy p. Benzefowa, która w koncercie d-moll Brahmsa miała momenty szczerego natchnienia i złożyła dowody doskonałej tłumaczki myśli twórcy. Mówiąc o koncertach popołudniowych, wspomnieć należy jeszcze o dwóch innych, na których popisywały się z dużem powodzeniem pp. Trombiniówna (koncert fortepianowy Es-dur Beethovena) i Lili Hakowska (grała „niewdzięczny" i nudny koncert skrzypcowy Joachima); orkiestra na omawianych koncertach wykonała między in. ósmą symfonję Beethovena i pierwszą symfonję Brahmsa.

Z poranków niedzielnych (dyrekcja: p. Ozimiński) wymienić należy: Chopinowski (dla młodzieży) z udziałem pp. Zbigniewa Drzewieckiego, Elego Kochańskiego i Julji Maleszewskiej (śpiew), benefisowy p. Oziminskiego (grał solo na skrzypcach benefisant, artystycznie śpiewała Wagnera p. Bobrowska) i Wagnerowski z udziałem p. Ady Falkówny, która śpiewem swym coraz większą zwraca na siebie uwagę.



Do nabycia w księgarniach i w Redakcji „Przeglądu Muzycznego"

Z. Hausegger: **„Muzyka jako wyraz".**

Przekładu dokonali: Dr. Adolf Chybiński i Dr. Józef Wł. Reiss.

Cena Mk. 4.50.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego. Wspólna 54. — Telefon 266-07.